دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د۸، ش۳ (پیاپی ۳۸)، مرداد و شهریور ۱۳۹۶، صص۱۵۹-۱۸۶

شعر دیداری فارسی از دیدگاه نشانه‌شناسی شناختی

لیلا صادقی*، علی افخمی، فرزان سجودی

۱. دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
۲. استاد زبان‌شناسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
۳. دانشیار زبان‌شناسی دانشکدهٔ سینما و تئاتر دانشگاه هنر، تهران، ایران

دریافت: ۹۵/۲/۱۱ پذیرش: ۹۵/٤/۸

چکیده

این مقاله به مطالعهٔ تعامل دو شیوهٔ تصویری و نوشتاری در شعر دیداری فارسی براساس الگوی ادغام در نشانه‌شناسی شناختی می پردازد. از آنجایی که شعر معاصر ماهیتی چندشیوه دارد، مسئلهٔ اصلی این پژوهش چگونگی آمیزش شیوه‌های کلامی و تصویری به شکل‌های مختلفی در ذهن انسان است که در نهایت معنای کلی اثر چیزی بیش از معنای موجود در هر شیوه تلقی می‌شود. پرسش این مقاله بررسی چیستی قلمروهای مورد مطالعه در شعر دیداری براساس نشانه‌شناسی شناختی است. دستیابی به دسته‌بندی‌ای نظام‌مند از انواع شعر دیداری مبتنی بر بنیان‌های شناختی ذهن، هدف این نوشتار است. بدین منظور، تمامی شعرهای دیداری موجود در ادبیات فارسی بررسی شدند. بر اساس فرضیه‌های این پژوهش، الگوی مورد استفاده در این مقاله به غیر از قلمروهای ذهنی- که حاصل تجربهٔ انسان هستند- به قلمروهای طبیعی، فرهنگی و درونی نیز می‌پردازد و البته در این مقاله با اِعمال برخی تغییرات در الگوی آرهاوس، امکان ترکیب شیوهٔ تصویری و کلامی از خلال تعامل شش فضا با یکدیگر ممکن می‌شود. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که سه نوع شعر دیداری براساس هشت مشخصهٔ شناختی قابل تفکیک هستند. از آنجایی که جهان مغز و جهان ادبیات الگوهای مشابهی دارند، چگونگی تعامل تصویر و کلام در ذهن، حاصل مواجههٔ انسان با جهان است که در نتیجه به ساخت جهان ادبی منجر می‌شود.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی شناختی، آرهاوس، چندشیوه‌گی، ادغام، شعر دیداری.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: leilasadeghi@gmail.com

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

۱. مقدمه

گرایش‌های متفاوتی در مطالعهٔ «معنا» از دههٔ ۱۹۸۰ تا به امروز در راستای یکدیگر به وجود آمده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها، علوم شناختی و نیز نشانه‌شناسی است. گرایش نشانه‌شناسی به پدیدارشناسی و زیبایی‌شناسی مرتبط است که خود به انواع نشانه‌شناسی اجتماعی، فرهنگی، گفتمانی-انتقادی و نیز نشانه‌شناسی پساساختگرا تقسیم می‌شود. هدف هر دو گرایش، «دریافت ویژگی‌های بنیادین و اصلی مفهوم‌سازی انسان از واقعیت» (*Brandt* 2004: 2) است و در نهایت از تلفیق این دو گرایش، رشته‌ای نوین به نام نشانه‌شناسی شناختی شکل می‌گیرد که می‌تواند با استفاده از ابزارهای علوم‌شناختی به مطالعهٔ تمامی متون هنری، ادبی و نیز غیر هنری بپردازد. نشانه‌شناسی شناختی «تلفیقی از رویکردها و روش‌های متفاوت است که پدیدهٔ چندبعدی معنا را مطالعه می‌کند» (Zlatev, 2012: 2) تا بتواند «قلمرو دلالت‌های انسانی و کنش‌های فرهنگی را تبیین کند» (*Ibid*). در این پژوهش چگونگی عملکرد کلام و تصویر در شعر دیداری یا چندشیوه مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این نوع شعر «از مجرای دیداری و کلامی برای ساخت معنی استفاده می‌کند» (Borkent, 2010-a: 6). این بررسی، به این دلیل در این رویکرد امکان‌پذیر است که با استفاده از ابزارهای زبان‌شناسی شناختی به بررسی چگونگی معنا و تفسیر متن ادبی یا هنری در الگوی ذهنی ادغام مفهومی می‌پردازد. الگوی آرهاوس که از سوی لینا[۱] و پرآگه برانت[۲] (2012) مطرح شده، اصلاحیه‌ای است بر نظریهٔ ادغام مفهومی[۳] فوکونیه و ترنر[۴] به منظور بررسی «مجموعه‌ای از عملکردهای شناختی که در ذهن انسان صورت می‌گیرد و باعث تلفیق فضاهای مختلف با یکدیگر می‌شود. این ادغام به‌واسطهٔ وجود فضاهای ذهنی امکان‌پذیر می‌شود و بدون در نظر گرفتن این فضاها، در عمل ادغام مفاهیم ممکن نخواهد بود. یکی از ویژگی‌های مهم نظریهٔ ادغام، ساختار نوظهور[۵] یا به اصطلاح ساختار مفهومی است که در هیچ یک از فضاهای درون‌داد وجود ندارد، ولی از ماحصل فضاهای دیگر شکل می‌گیرد. لینا برانت و پرآگه برانت (2005) با اضافه کردن فضای پایه و تغییر نام و تعریف فضای درون‌داد به صورت فضای ارائه و ارجاع، و همچنین در نظر گرفتن فضای رابطه‌ای (طرح‌واره‌ها)، نشان می‌دهند که نظریهٔ ادغام چگونه می‌تواند به غیر از قلمروهای ذهنی که حاصل تجربهٔ انسان هستند- به قلمروهای

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

هنری و فرهنگی بپردازد. البته الگوی آرهاوس به بررسی متون چندشیوه نپرداخته است و این مقاله با استفاده از این نظریه آن را محک می‌زند و ناگزیر اصلاحاتی در این الگو انجام می‌دهد تا آن را مناسب بررسی شعر دیداری کند. بدین منظور تعامل فضای ارائه و ارجاع از تعامل دال و مدلولی صرف خارج می‌شود و بسته به نوع تعامل تصویر و نوشتار به صورت‌های متفاوت تعامل دال-مدلول و یا دال-دال، عمل می‌کند و به شکل‌های متفاوتی از ارتباط کلامی/تصویری در شعر دیداری منجر می‌شود که در ادامه دربارهٔ آن بحث خواهد شد. گفتنی است که برای دستیابی به این تقسیم‌بندی، تمامی شعرهای دیداری موجود در ادبیات فارسی معاصر مورد بررسی قرار گرفته‌اند که از آن میان به دلیل محدودیت حجم مقاله، برای هر دسته صرفاً یک نمونه ذکر خواهد شد.

۲. پیشینهٔ مطالعات

۲-۱. پیشینهٔ مطالعات در غرب

رولان بارت[۶] (1964) برای خوانش پیام زبانی ناشی از ترکیب تصویر و نوشتار، دو نقش لنگر[۷] و بازپخش[۸] را برمی‌شمرد. لنگر ذهن خواننده را از میان «زنجیرهٔ شناور مدلول‌ها» به سمتی خاص هدایت می‌کند و بازپخش به‌مثابهٔ نقش مکملی نوشتار نسبت به تصویر به‌کار می‌رود (Barthes, 1977: 41). او برای بررسی رابطهٔ تصویر و نوشتار بر تبلیغات تمرکز می‌کند. کرس و لیون نشانه‌شناسی اجتماعی را پایه‌ریزی می‌کنند و تصویر را مانند نظامی زبانی دارای نحو و دستور در نظر می‌گیرند که براساس آن، تفسیر بر محور مفسر قرار می‌گیرد (Kress and Leeuwen, 2006: 137). آن‌ها در انتقاد از تقسیم‌بندی بارت به سازمان‌دهی سازه‌های تصویری متفاوت از سازه‌های کلامی پیام اشاره می‌کنند، درنتیجه تصویر بی‌آنکه به کلام وابسته باشد، به آن متصل می‌شود (Id, 2006: 18). نکتهٔ دیگر اینکه هر شیوه‌ای امکانات و محدودیت‌های خود را برای ساخت معنا داراست (*Ibid*: 19). به عقیدهٔ آن‌ها، معنا به فرهنگ و نه به مجراهای نشانه‌ای مربوط می‌شود و روشی که معنا از خلال مجراهای نشانه‌ای مختلف به دیداری و نوشتاری منتقل می‌شود، از نظر فرهنگی و تاریخی اهمیت دارد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

از دیگر رویکردهایی که به تعامل کلام و تصویر می‌پردازد، نشانه‌شناسی تصویری است که به مطالعهٔ چگونگی انتقال پیام به‌واسطهٔ تصویر می‌پردازد. بیشتر پژوهش‌های این رویکرد با استفاده از متون درسی و تبلیغات انجام شده است؛ بدین صورت که در ارتباط نوشتار و تصویر، به صورت معمول نوشتار برای ارائهٔ اطلاعات و تصویر برای ترغیب خرید کالا و یا به تصویر کشیدن مطلب برای فهم بهتر آن به‌کار می‌رود (Dillon، 1999). بعدها تعامل کلام و تصویر به عنوان مطالعات چندرسانه‌ای مورد بررسی قرار گرفت؛ اما میان چندشیوه‌گی و چندرسانه‌ای تفاوت‌هایی وجود دارد که از نظر غافل مانده است. شیوه به تجربهٔ حسی یا ادراکی برمی‌گردد و با فردیت در ارتباط است؛ اما رسانه وسیله‌ای است برای انتقال یک بازنمایی به انسان (Anastopoulou et al. , 2001: 1) و مهم‌ترین مسئلهٔ رویکرد مطالعات رسانه‌ای این است که به غلط، شعر دیداری در حوزهٔ چندرسانه‌ای مورد مطالعه قرار گیرد. لوند[۹] (2002 : 7-23) شعر دیداری، شعر صوتی، تایپوگرافی، هنر مفهومی و مقولاتی از این نوع را در تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ خود (ترکیب[۱۰]، آمیزش[۱۱]، ترجمه[۱۲])، در آمیزش رسانه‌ها قرار می‌دهد و درنتیجه بسیاری از انواع شعر دیداری در مقولهٔ مورد نظر او جای نمی‌گیرند. کلاور[۱۳] (2007: 25)، چند مشخصه برای تفاوت میان چهار طرح‌وارهٔ ارتباطی ترارسانه‌ای، چندرسانه‌ای، هم‌رسانه‌ای و بینارسانه‌ای قائل می‌شود که به‌واسطهٔ مثبت و یا منفی بودن این مشخصه‌ها، این طرح‌واره‌ها نسبت به یکدیگر در توزیع تکمیلی قرار می‌گیرند. در این رویکرد، دو نکتهٔ چالش‌برانگیز وجود دارد: یکی اینکه تصویر و نوشتار در شعر دیداری به صورت‌های مختلفی در کنار هم قرار می‌گیرند و نمی‌توان آن را صرفاً به تعریف بینارسانه‌ای محدود کرد؛ زیرا گاهی هم‌جوار، گاهی در ترکیب و گاهی در تلفیق با یکدیگر هستند؛ اما در این تقسیم‌بندی شعر دیداری به یک نوع ارتباط میان تصویر و نوشتار تقلیل داده شده که آن هم رابطهٔ بینارسانه‌ای است. دیگر اینکه در شعر دیداری انواع مختلف روابط میان دو شیوهٔ متفاوت و نه دو رسانهٔ متفاوت رخ می‌دهد، مگر اینکه شعر دیداری از نوع شعر دیجیتالی، شعر موقعیت یا اجرا و از این نوع باشد.

رویکرد دیگری که به رابطهٔ تصویر و نوشتار می‌پردازد، رویکرد شناختی است که برخی از تحقیقات در این رویکرد در چارچوب نظریهٔ ادغام مفهومی نگاشته شده است. براساس این نظریه، عملکرد آمیزش دو فضا در ذهن ریشه‌ای عصب‌شناختی دارد. براساس این نظریه که از سوی فوکونیه و ترنر مطرح شد، انسان قادر است میان داستان‌های متفاوت یا فضاهای ذهنی مختلف،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

متضاد یا مشابه ارتباط برقرار کند. از جمله مطالعاتی که در این رویکرد انجام شده می‌توان به مقالهٔ جوی و دیگران[۱۴] (29-28 : 2009) اشاره کرد که تصاویر تبلیغاتی را براساس سه نوع ادغام مفهومی ساده[۱۵]، آینه‌گون[۱۶] و چندحوزه‌ای[۱۷] بررسی می‌کنند. در تحقیق رستمی، آهنگر، سرانی و کنگان (2012) به نوع دیگری از ادغام تصویر و نوشتار در تبلغیات استعاری به نام تک‌حوزه‌ای[۱۸] نیز اشاره شده که البته به تمام این انواع در کتاب فوکونیه و ترنر (2002) اشاره شده است.

ازجمله دیگر مطالعات شناختی می‌توان به مقاله‌ای از استاکل[۱۹] (2004) اشاره کرد که به تصویر و نوشتار به عنوان دو شیوهٔ مجزا نگاه می‌کند و دو نوع ارتباط را برای آن‌ها برمی‌شمرد: آمیزش و هم‌پوشی. همچنین بورکنت[۲۰] (2009 a, 2010a, 2010b) به بررسی شعر بی. پی. نیکول[۲۱] با رویکرد شعرشناسی شناختی می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که نه تنش میان شیوه‌های مختلف، بلکه نگاشت شمایلی، استعاری و مجازی میان شیوهٔ دیداری و کلامی است که باعث شکل‌گیری شعر دیداری می‌شود. البته شعر دیداری تعریف‌شدهٔ بورکنت نگاهی تقلیل‌گرایانه دارد؛ زیرا صرفاً شعر کانکریت را دربرمی‌گیرد. از دید او، تنش و تقابلی میان تصویر و کلام وجود ندارد و آمیزش تصویر و کلام به عنوان دو شیوه (البته او به رسانه اشاره می‌کند و به نظر می‌رسد لغزشی نظری باشد) در شناخت انسان رخ می‌دهد که این خود یافتهٔ جدیدی است که در مقابل تحقیقات دیگر رویکردها قرار دارد. اگر تنشی در کار باشد، میان مفهوم‌سازی تجسم‌یافته و مفاهیم فرهنگی دربارهٔ زبان است و نه میان تصویر و کلام. درنتیجه تصویر و کلام با یکدیگر آمیزش پیدا می‌کنند و در تنش با یکدیگر نیستند (Botkent, 2010-a: 10).

به‌طور کل در الگوهای غیرشناختی به چگونگی خوانش تصویر و کلام پرداخته می‌شود و به چگونگی ترکیب این دو شیوه در ذهن برای ساخت معنای منسجم اشاره‌ای نمی‌شود؛ اما دانش شناختی، به این علت که نقش‌های زبان، مادیت زبانی و دریافت کلامی در ساخت معنی را به صورت‌های مختلف در نظر دارد، شاید مناسب‌ترین رویکرد برای پرداختن به شعر دیداری باشد.

۲-۲. پیشینهٔ مطالعات در ایران

هاتفی (۱۳۸۸: ۳۵۰-۳۵۲)، در رسالهٔ خود به نحوهٔ معنادارشدن متن‌های ادبی-هنری با روش تحلیل گفتمان نشانه-معناشناسی برای بررسی شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی-خط و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

غیره می‌پردازد. به باور او، رابطهٔ اصلی کلام و تصویر یک رابطهٔ تنشی است و «تابعی از تحولات فرایندی فضای گفتمان». اولین نگاه منتقدانه به رویکرد هاتفی اشاره به روابط تنشی میان کلام و تصویر است. انتقاد دیگر نبود طبقه‌بندی انواع شعرهای دیداری براساس ساختار و معنا به صورت هم‌زمان است. گلباز (۱۳۹۲) در رسالهٔ کارشناسی ارشد خود بررسی می‌کند که تصویرسازی تا چه میزان در القای مفهومی خارج از مفهوم افاده‌شدهٔ متن دخیل است که البته پیش‌تر چنین نگاهی در تحقیقات مختلف دنبال شده بود و هدف این تحقیق چندان تازه و بکر نیست. صادقی (۱۳۹٤) در رسالهٔ دکتری خود به بررسی شعر دیداری با رویکرد شعرشناسی شناختی پرداخته و انواع جدیدی از شعر دیداری را بر اساس بنیان‌های شناختی و همچنین ابزارهای نشانه‌شناسی شناختی معرفی کرده است. دیگر تحقیقات انجام‌شده ازجمله سجودی (۱۳۸۸، ۱۳۹۰) و دوستی (۲۰۱۰) به بررسی متون دیداری و نه صرفاً شعر دیداری اشاره‌هایی داشته‌اند.

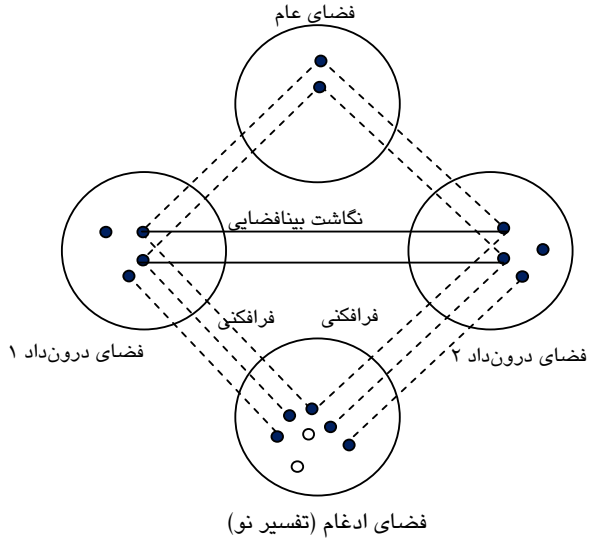
۳. ادغام مفهومی

این نظریه را فوکونیه و ترنر در سال ۱۹۹۳ مطرح کردند. بر اساس این نظریه، انسان قادر است داستان‌های متفاوت را با یکدیگر ادغام کند تا فضای دیگری با معنایی تازه ایجاد کند. شبکهٔ تلفیق مفهومی به صورت شبکه‌ای از چهار فضای ذهنی شکل می‌گیرد که عبارت‌اند از فضای عام[۲۲]، فضای ادغام[۲۳] و دست‌کم دو فضای درون‌داد[۲٤]. این فضاها در تبیین عصب‌شناختی، از ترکیب یاخته‌های عصبی شکل می‌گیرند. درحقیقت فضاهای ذهنی مجموعه‌ای از توده‌های فعال عصبی در مغز انسان هستند (Fauconnier and Turner, 2002: 40) که با ترکیب یاخته‌های عصبی و انتقال مشخصه‌های یک‌یاخته به دیگری در هنگام نگاشت در ساخت مفاهیم دخیل هستند. فضای درون‌داد به نوعی همان فضای مفهومی «قلمروی مبدأ» به شمار می‌رود و فضای درون‌داد دیگر یا «فضای برون‌داد»[۲۵]، همان فضای مفهومی «قلمرو مقصد» است (فضای درون‌داد۲). «فضای عام» که نام سومین فضای مفهومی است، شامل ساختاری انتزاعی و طرح‌واره‌ای است و میان همهٔ فضاهای موجود در شبکه مشترک است. فضای ادغام که از میان ساختارهای موجود در فضاهای درون‌داد

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

انتخاب می‌کند، بخشی از ویژگی ساختاری در فضای عام را مورد استفاده قرار می‌دهد. فضای عام به نقل از گیبز[۲۶] و کلستون[۲۷] (1995: 349) فضایی است که «اشتراکات میان دو یا چند قلمرو را بیان می‌کند». فضای ادغام به‌واسطهٔ فرافکنی دو فضای درون‌داد بر فضای چهارم شکل می‌گیرد. این فضا با نگاشت بخشی از ساختارها با انگاره‌های شناختی موجود در شبکهٔ مفهومی و فرافکنی آن ساختار از فضای درون‌داد به فضایی جدید شکل می‌گیرد و ساختاری نوظهور را شکل‌می‌دهد که با قوهٔ استدلال و استنباط انسان مرتبط است (Fauconnier, 1994: xliii).



نمودار ۱: روابط فضاهای مفهومی (Turner, 2007: 379)
Diagram1. Conceptual Blending (Turner, 2007: 379)

نظریهٔ ادغام به سبب داشتن پایگاهی عصب‌شناختی، ظرفیتی مناسب برای تبیین چگونگی تفکر و شکل‌گیری زبان، هم از نظر زیست‌شناختی و هم از جنبهٔ نظری دارد. در ادغام، دو مفهوم مشابه، مخالف و یا نزدیک به صورتی که امکان تصادم میان آن‌ها وجود داشته باشد، با هم ترکیب می‌شوند تا باعث ایجاد ساختار جدیدی شوند (Fauconnier and Turner, 2002: 13).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

تاگارد[۲۸] و تریس[۲۹] (2011: 7) هیجان ناشی از این معنای تازه را به دلیل ترشح هورمون دوپامین می‌دانند. به باور آن‌ها، خلاقیت ذهنی در ترکیب الگوهای عصبی ریشه دارد و ترکیب مفاهیم و رسیدن به مفهوم جدید در سازوکار ترکیب یاخته‌های عصبی و ایجاد ساختار جدید درهم‌تنیده‌ای ریشه دارد که بر فرایند شناختی و احساسی انسان تأثیر می‌گذارد. بر اساس یافته‌های آن‌ها، «وقتی دو بازنمایی به صورتی درهم تنیده با هم ترکیب می‌شوند و یک پدیدهٔ جدید را شکل می‌دهد، مغز به صورت خودکار با ارزیابی ارتباط بازنمایی جدید با بازنمایی‌های کهنه، یک احساس جدید را تجربه می‌کند» (*Ibid*: 9).

۱-۳. الگوی آرهاوس

لینا و پرآگه برانت (2005) و همچنین لینا برانت (2012)، با نقد نظریهٔ ادغام مفهومی فوکونیه و ترنر، الگویی را با شش فضای مفهومی پیشنهاد کرده‌اند که در این الگو، نقش گوینده و مخاطب و همچنین بافت بیرونی اهمیت دارد؛ به صورتی که بافت، کارگفت و اطلاعات پیش‌زمینه‌ای که در نظریهٔ فوکونیه و ترنر نادیده گرفته شده بود، به آن الگو اضافه شده است. در الگوی فوکونیه و ترنر، معنا «به بخش مدلولی نشانه در فرایند ارتباط» اشاره دارد و «تبادل نشانه‌ها (نشانگی) اساساً امری بینافردی» به‌شمار می‌رود (Fauconnier, 2008: 11)، اما در الگوی آرهاوس، «آنچه گفته می‌شود» و «گفتن» دو مقولهٔ متمایز هستند که باید از هم جدا شوند. همچنین علت انتخاب هر داده‌ای از قلمرو موجود در یک فضا، در الگوی برانت مشخص می‌شود؛ درصورتی که در الگوی فوکونیه و ترنر سخنی از آن نیست. برانت با اضافه کردن فضای پایه و تغییر نام و کارکرد دو فضای درون‌داد به فضای ارائه و فضای ارجاع و همچنین در نظر گرفتن فضای رابطه‌ای که شامل طرح‌واره‌هاست، نشان می‌دهد که نظریهٔ ادغام چگونه می‌تواند به غیر از قلمروهای ذهنی که حاصل تجربهٔ انسان هستند، به قلمروهای طبیعی، فرهنگی و درونی بپردازد. این الگو میان تبیین عصب‌شناختی مفاهیم در مغز، فرایندهای ذهنی و ساخت نشانه‌ها در فرهنگ و اجتماع، تلفیقی ایجاد می‌کند و نظریهٔ فوکونیه و ترنر را مبنی بر تطابق جهان و مغز، کارآمدتر می‌سازد. در نتیجه، می‌توان این الگو را تکمله‌ای بر الگوی پیشین دانست که امکان بررسی متون در آن فراهم می‌آید، در

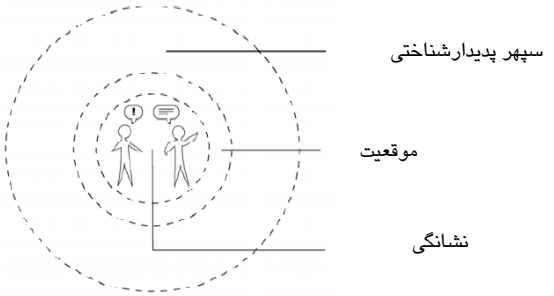
[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

صورتی که در الگوی فوکونیه و ترنر، غیبت دال‌ها باعث قطعیت معنا می‌شود که در عمل چنین موضوعی نه در زبان و نه در آثار ادبی امکان‌پذیر نیست. طبق این الگو، ساخت معنا در شش فضا صورت می‌گیرد که این فضاها عبارت‌اند از فضای نشانه‌ای پایه، فضای ارائه، فضای ارجاع، فضای ارتباط، فضای مجازی و فضای معنا.

۱-۱-۳. فضای نشانه‌ای

از نظر پدیدارشناختی، وقتی مردم با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند، موقعیت ارتباط را بازنمایی می‌کنند. هر بازنمایی دارای موقعیت بنیادین گفته‌پردازی است که همان فضای نشانه‌ای پایه است و فرد ارتباط‌گر یا شناخت‌گر به ساخت و پیوند جهان‌های مختلف براساس این فضای نشانه‌ای می‌پردازد. «فضای نشانه‌ای پایهٔ یک فضای ذهنی است که در آن یک فرد شناخت‌گر موقعیت فعلی شناختن را بازنمایی می‌کند» (*Brandt* 2012: 257). پاره‌گفتار در این فضا بیان می‌شود و به باور لینا و پرآگه برانت (*Ibid*: 83) عمل دلالت نیز در این فضا رخ می‌دهد، به‌طوری که این فضا، پایه‌ای برای ساخت دیگر فضاها شمرده می‌شود. فضای نشانه‌ای پایه سه لایه دارد که عبارت‌اند از:



شکل ۱: فضای نشانه‌ای (*Brandt* 2012: 257)

Figure1. Semiotic Space (Brandt, 2012: 257)

برای تمایز میان درست بودن، خیالی بودن یا غیرواقعی بودن با استفاده از نظریهٔ کارگفت (آستین[۳۰]، ۱۹۶۲)، یک هسته برای فضای نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شود که همان سپهر کنش بیانی[۳۱] است و و درون فضای بزرگ‌تری به نام سپهر موقعیت قرار گرفته و مشارکان

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

گفتمان قاب سپهر موقعیت را ایجاد می‌کنند. سپهر پدیدارشناختی[۳۲] بزرگ‌ترین فضایی است که این هر دو سپهر را دربرمی‌گیرد. فکر کردن یا ارتباط برقرار کردن از درونی‌ترین بخش سپهر پدیدارشناختی بیرون می‌آید که همان سپهر کنش بیانی است و کنش‌ها و فرایندهای دلالتی را شکل می‌دهد. نشانگی خود به‌مثابهٔ کنش ارتباط بخشی از موقعیتی است که کنش بیانی و تفسیر مدلول‌ها را برعهده دارد (*Ibid: 256*). این جهان قلمرو تجربه‌های فردی و بینافردی است که مستقل از فکر انسان وجود دارد. این سپهر و سپهر موقعیت شامل فضاهای ممکن برای انسان به‌مثابهٔ مدرک در فضای نشانه‌ای است (*Ibid: 258*).

۲-۱-۳. فضای ارجاع[۳۳]

معنا در اصطلاح نشانه‌شناسی چیزی است که «نشانه بر آن دلالت دارد» (*Brandt* 2012: 125). در اصطلاح سوسور، معنا همان مدلول است و در الگوی آرهاوس، مدلول در فضای ارجاع در نظر گرفته می‌شود. فضای ارجاع نشان می‌دهد که انسان با **چه** چیز مواجه است(*Id*: 2004: 83) و جایی است که پاره‌گفتار تولید می‌شود، منشعب می‌شود و به واقعیت مرتبط است و درتقابل با محتویاتی است که در فضای استدلالی قرار دارد. درحقیقت این فضا، بخش مدلولی یا مصداقی نشانه را بازنمایی می‌کند.

۳-۱-۳. فضای ارائه[۳۴]

به اختصار می‌توان گفت این فضا نشان می‌دهد که انسان از نظر ذهنی **چگونه** اشیا را می‌بیند (*Id*, 2004: 83) و یک فضای فرضی است که برای فهم سادهٔ مطلب، می‌توان آن را معادل بازنمون در اصطلاح پرس و یا دال در اصطلاح سوسور قرار داد، صرف نظر از تفاوت‌های موجود میان بازنمون و دال از نظر نشانه‌شناختی.

۴-۱-۳. فضای ارتباط

«معنا در ذهن بازنمایی می‌شود و بدون آن امکان حضور ندارد، اما دانش پس‌زمینه‌ای و یا طرح‌واره‌ها در جهان پدیدارشناختی حضور دارند و در فضای ادغام مورد استفاده قرار می‌گیرند» (*Brandt*, 2012: 276). به عبارتی طرح‌واره‌ها برای قاب‌بندی ادغام استفاده

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

می‌شوند و بدین منظور، فضای دیگری به نام فضای ارتباط برای فراهم آوردن طرح‌واره‌ها در نظر گرفته می‌شود. این فضا شامل دانش ذهنی گوینده است و شامل محتویات فکری مرتبط با قاب‌بندی در ادغام است. این طرح‌واره‌ها که در فضای ارتباط نقشی تعیین‌کننده در تفسیر متن دارند، می‌توانند گشتالت‌های تجسم‌یافته‌ای را منعکس کنند که میان انسان و اشیا ارتباط‌های معناداری را فراهم می‌آورند. معنای استعاری موجود در فضای معنا، محصول یک نگاشت میان ادغام و طرح‌واره‌های مرتبط در فضای ارتباط است که ادغام را ساخت‌بندی می‌کنند. نگاشت اجازه می‌دهد که طرح‌وارهٔ مرتبط بر بازنمایی ادغام فرافکنی شود و آن را به عنوان یک روایت دربارهٔ ارجاع از گذشته تا کنون و حتی برای آینده ساخت‌بندی کند. طرح‌وارهٔ مناسب برای ارزیابی بی‌رحمی جراح به صورت طرح‌وارهٔ پویای نیرو مطرح می‌گردد و طبق آن نشان داده می‌شود که چطور کنش یک فرد بر موقعیت دیگری تأثیر می‌گذارد و دیگری چگونه با سرنوشت خود تنها گذاشته می‌شود. این طرح‌واره برای ارزیابی کنش انسان به‌عنوان اخلاقی یا غیراخلاقی ارزیابی‌کننده است و می‌توان آن را طرح‌وارهٔ اخلاقی نامید. انواع ارتباط‌هایی که در فضای ارتباط وجود دارند، شکاف‌های میان حوزه‌های مختلف ذهن را پر می‌کنند و نیز شکاف‌های موجود در ساختار اطلاعات امکانی برای خلاقیت هستند که به‌واسطهٔ استنتاج و براساس تجربه‌های شخصی و حافظه پر می‌شوند (*Ibid*).

۵-۱-۳. فضای ادغام

این فضا از ترکیب فضای ارائه و ارجاع حاصل می‌شود. «تنها در این فضای مجازی است که مصداق می‌تواند همان مدلول باشد» (*Ibid:* 26). انگارها و فرض‌هایی که در فضای مجازی در نظر گرفته می‌شوند، سبب می‌شوند که فضای ارجاع و ارائه با یکدیگر ادغام شوند، به‌گونه‌ای که گویی واقعی است، حتی اگر باور نشود. ادغام بازنمایی مجازی است که چیزی را دربارهٔ ارجاع مشخص می‌کند (*Ibid*: 261). مفهوم‌سازی در این سطح شامل یک نگاشت میان دو فضای درون‌داد و یک فرافکنی از این درون‌دادها به فضای مجازی است. برای مثال، در جملهٔ «این جراح، قصاب است»، جراح بر گوینده عملی انجام داده و زخمی که هم‌اکنون موضوع بحث است، برجای مانده است. درنتیجه یک داستان در فضای ارجاع دربارهٔ انجام عمل جراحی بر روی بیمار وجود دارد که قاب‌بندی فضای قصاب را انگیخته می‌کند؛ درنتیجه،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

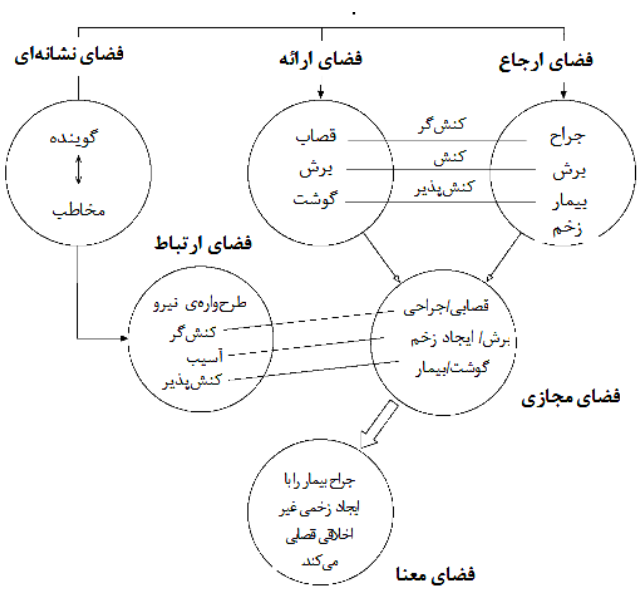
موقعیت گوینده ارتباط را به‌گونه‌ای قاب‌بندی می‌کند که به صورت خودکار دیگر عناصر موجود در دسترس قرار می‌گیرند و از آنجایی که ارتباط میان کنش‌گر و کنش‌پذیر در فضای ارجاع کانون توجه است، این قاب‌بندی محتوای فضای ارائه را نیز شکل می‌دهد: یک کنش‌گر بر یک کنش‌پذیر کنشی را انجام می‌دهد و توجه ما به آن اتفاقی است که بر کنش‌پذیر رخ داده است (*Ibid:* 264). محتویات فضای ارجاع (جراح) بر گوینده (فضای نشانه‌ای) عملی را انجام می‌دهد و زخمی که موضوع مکالمه است، برجای می‌ماند. سپس در فضای ارائه داستانی شکل می‌گیرد که قاب‌بندی فضای قصاب را انگیخته می‌کند، درنتیجه در فضای مجازی، کنش‌گر هم‌زمان هم قصاب و هم جراح است، کنش هم جراحی، هم قصابی است و کنش‌پذیر هم بیمار تحت عمل و هم تکه‌ای گوشت است. زخم بر بیمار در فضای ارجاع بر چیزی در فضای ارائه نگاشت نمی‌شود. گوینده فکر می‌کند که جای زخم از چیزی که هم‌اکنون هست، باید محوتر می‌بود. در فضای مجازی، این‌گونه نتیجه می‌گیریم که شغل جراح را قصاب انجام داده یا به عبارتی جراح قصاب‌گونه با بی‌رحمی با بیمار رفتار کرده است. در هر دو فضا کنش‌گر با یک وسیلهٔ بُرنده بر یک جسم بی‌حرکت کاری را انجام می‌دهد، اما از آنجایی که رابطهٔ کنش‌گر-کنش‌پذیر به دلیل موضوع سخن (زخم) است، تفاوت میان اندام انسان و اندام مردهٔ یک حیوان مطرح می‌شود؛ اما تفاوت میان وسیله اهمیتی ندارد و جزو معنای استعاره نیست. همچنین هیچ چیز بر موضوع که زخم است، نگاشت نمی‌شود و همچنان زخم کانون توجه باقی می‌ماند.

۶-۱-۳. فضای معنا

معنای نهایی در فضای معنا به‌واسطهٔ فضای مجازی و نیز طرح‌وارهٔ اخلاقی شکل می‌گیرد. تکمیل معنا که به‌واسطهٔ طرح‌وارهٔ پویایی پیشنهاد می‌شود، برای معنای نوظهور نهایی اهمیت دارد.این معنا در ادغام به‌واسطهٔ فرایند تفسیری که در محیط پیرامون ریشه دارد، شکل می‌گیرد. وقتی ارتباط استدلالی تغییر می‌کند و طرح‌وارهٔ پویایی با طرح‌وارهٔ دیگری جایگزین می‌شود، معنای پاره‌گفتار تغییر می‌کند. معنای تازه که ارزیابی‌کننده است برای استدلال به تعامل میان گوینده و مخاطب بازمی‌گردد. برای مثال، در جملهٔ «این جراح، قصاب است»، پس از ادغام دو فضای ارجاع و فضای ارائه و نیز ورود طرح‌واره از فضای ارتباط، این مفهوم برداشت می‌شود که از جراح انتقاد شده است.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]



نمودار ۲: کارکرد شش فضا در ادغام نشانه‌شناختی (*Brandt*, 2012: 264)

Diagram2. Roles of Six Spaces in the Semiotic Blending Approach (Brandt, 2012: 264)

۲-۳. شعر دیداری براساس الگوی آرهاوس

در این مقاله برای نشان‌دادن عملکرد تعاملی تصویر و نوشتار در شعر دیداری از الگوی آرهاوس استفاده می‌شود که خود اصلاحی بر نظریهٔ ادغام مفهومی ترنر/فوکونیه است. الگوی ادغام مفهومی به‌منظور بررسی ساخت ذهنی معنا ارائه شده است و الگوی آرهاوس با تکمیل آن امکان تأثیر بافت، فرهنگ و اجتماع بر تفسیر معنا را میسر می‌کند. معنای حاصله به غیر از قلمروهای ذهنی که حاصل تجربهٔ انسان هستند، با توجه به قلمروهای هنری و فرهنگی ساخته می‌شود و در این مقاله، چگونگی ساخت معنا براساس تعامل دو شیوهٔ تصویری و کلامی در بافت مرتبط، بررسی می‌شود. به منظور بررسی شعر دیداری تغییراتی اندک در این الگو انجام شده است؛ زیرا در نظر گرفتن فضایی به نام ارجاع این نکته را در بردارد که فضای ارائه باید به طور حتم با فضای ارجاع به عنوان مدلول ترکیب شود، درحالی‌که در تعامل تصویر و نوشتار، تصویر الزاماً مدلول نوشتار نیست و گاهی به عنوان یک دال دیگر، تکمیل‌کنندهٔ فضای ارائه است. درنتیجه در

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

الگوی پیشنهادی این مقاله، شعر دیداری یا چند شیوه- بسته به نوع تعامل شیوه‌ها- گاهی از دو یا چند فضای ارائه و گاهی از تعامل فضای ارجاع و ارائه شکل گرفته است. درنتیجه با الهام از بخشی از نظریات پساساختگرایان دربارهٔ تأخیر مدلول و ارتباط دال با دال، می‌توان این الگو را به منظور استفاده از متون چندشیوه صورت کامل‌تری بخشید و با تغییراتی، انواع مختلفی از الگوی ادغام را شکل داد که هر یک با توجه به برخی مشخصه‌ها برای نوعی از شعر دیداری مورد استفاده قرار می‌گیرد و کارکرد متفاوتی را ایجاب می‌کند.

جدول ۱: مشخصه‌های ممیز در انواع شعر دیداری

Table1. Distributive Features in Different Types of Visual Poetry

طرح‌وارهٔ کلام/تصویر	هم‌شیوه‌گی	بیناشیوه‌گی	درهم شیوه‌گی
جدایی‌پذیری	+	-	+
انسجام/خودبسندگی	+	-	-
تأیید هم‌زمان	-	+	+
درک هم‌زمان	-	+	-
فرایند	هم‌جواری	آمیزش	ترکیب
دلالت	دال-دال	دال-مدلول	دال-دال/دال-مدلول
میزان مجاورت	دور	نزدیک	میانه
پردازش	پایین به بالا	بالا به پایین	پایین به بالا و بالا به پایین
رابطهٔ طرح‌واره‌ای	تصویر ا کلام	ت ک ص ل و ا ی م ر	تصویر + کلام

۱-۲-۳. تعامل هم‌شیوه

در این نوع رابطه، دو شیوه در کنار هم و به موازات هم حرکت می‌کنند و هر یک مفهومی مستقل یا مرتبط را بیان می‌کنند که مخاطب در پی یافتن معادل یا علت وجودی آن در شیوهٔ مقابل است. در این نوع ارتباط، هم‌جواری دو شیوه، به اجبار ارتباطی میان آن‌ها ایجاد می‌کند و پردازش متن محور و از پایین به بالا رخ می‌دهد؛ بدین صورت که جزئیات در تفسیر متن اهمیت دارند و احساسات مخاطب را برانگیخته می‌کنند. نقش و زمینهٔ شیوهٔ کلامی و شیوهٔ تصویری براساس پیش‌فرض‌های موجود در متن از سوی مخاطب بر یکدیگر نگاشت می‌شود تا یکی معادل دیگری شود. هر یک از شیوه‌های کلامی و تصویری به صورت جداگانه قابل خواندن هستند؛ اما در عین

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

حال یک متن منسجم را نیز شکل می‌دهند. شیوه‌ها هم‌زمان تولید نمی‌شوند. هر دو شیوه به عنوان دال در نظر گرفته می‌شوند، درنتیجه هر یک اطلاعات خاصی را در خود دارند که به‌واسطهٔ اشتراک در نقش و زمینه، دو شیوه به هم پیوند می‌خورند. از نظر میزان مجاورت، این دو شیوه بر دو صفحهٔ جداگانه قرار می‌گیرند، به عبارتی فاصلهٔ مجاورتی آن‌ها نسبت به دیگر انواع تعامل دور است. از نمونه‌های این تعامل اثری از هومان‌فر (۱۳۹۱) است که در آن، میزان مجاورت شعر و تصویر دور است؛ یعنی شعر در یک صفحه و تصویر در یک صفحه‌ای مجزا قرار دارد. درنتیجه ارتباط میان کلام و تصویر ارتباطی دور شمرده می‌شود.

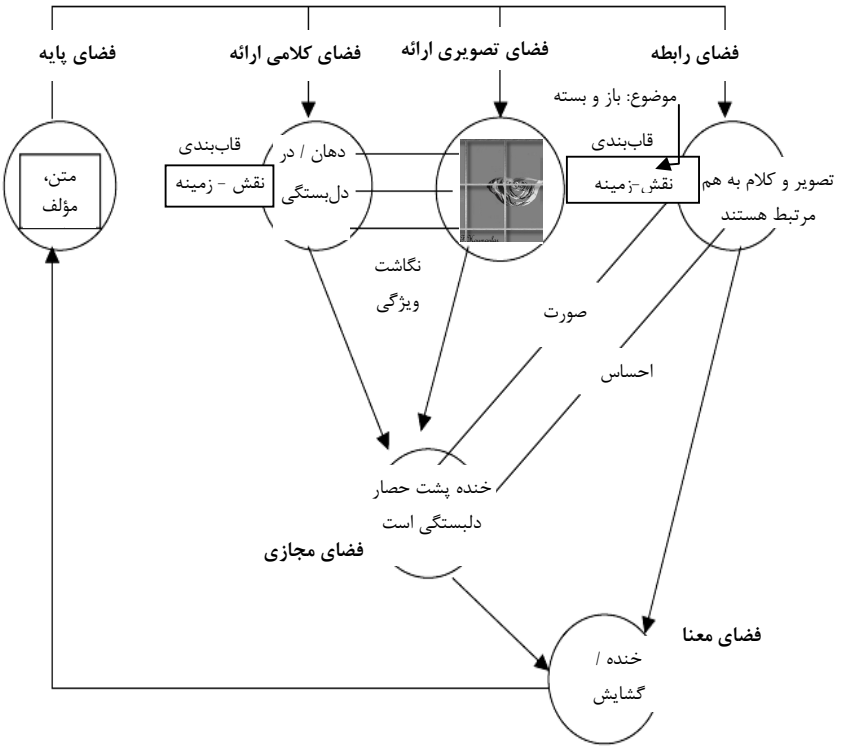
(شعر ۱. هومان‌فر، ۱۳۹۱: ٤٦-٤٧)

کلام دارای استقلال است و تصویر نیز خودبسنده و مستقل است؛ اما هم‌جواری این دو شیوه در کتاب دلیلی برای ارتباط آن‌ها در نظر گرفته می‌شود که این ارتباط به‌واسطهٔ پردازش پایین به بالا باید شکل بگیرد. یک نقش و یک زمینه در تصویر دیده می‌شوند که ممکن است تصادفی و یا عامدانه از سوی مؤلف درنظر گرفته شوند. در این شعر، نقش در تصویر، شکلی مبهم است و زمینه، یک مشبک/حصار یا چیزی شبیه به پنجره که در اثر هم‌جواری با شیوهٔ کلامی، دامنهٔ تفسیری نقش را گسترش می‌دهد. مخاطب فرضی نقش در تصویر را که در وسط صفحه قرار دارد، معادل دهان خندیده در کلام قرار می‌دهد. اطلاعات معنایی شیوهٔ کلامی به شیوهٔ تصویری منتقل می‌شود و قلمرو تفسیری آن را تغییر می‌دهد. «دهان خندیده» در شیوهٔ کلامی، نقش/گذرنده شمرده می‌شود که در این جمله مبتداست. نقش/گذرنده برجسته‌تر از زمینه/ثابت است، کوچک‌تر و متحرک است، پس دهان خندیده به عنوان مبتدای جمله، معادل نقش تصویری می‌تواند قرار بگیرد. در جملهٔ دوم، عبارت اشاره‌ای «این» به دهان اشاره دارد، اما به جای «دهان»، واژهٔ

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

«در» به‌کار می‌رود، درنتیجه «دهان» و «در» همسان درنظر گرفته می‌شوند. دهان همانند در، دریچه‌ای برای ورود خنده است؛ اما خنده براساس شیوهٔ کلامی در صورت گم می‌شود. در جملهٔ بعد، «این در» نقش است و «دل‌بستگی» زمینه است. درحقیقت فضای رابطه در این الگو، این پیش‌فرض است که ارتباطی میان عناصر تصویری و کلامی هست که خنده را به لکهٔ وسط تصویر و دلبستگی را به مشبک یا حصار مرتبط می‌کند.



نمودار ۳: هم‌شیوه‌گی همجواری در شعر ۱

Diagram3. Co-modality of Mode-adjacency in Poem no.1

از آنجایی که نقش متحرک است، لکهٔ وسط تصویر به صورت دهان خندیده و به مثابهٔ نقش دیده می‌شود و مشبک /حصار همسان دل‌بستگی که زمینه است. دوچندان شدن در تصویر به

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

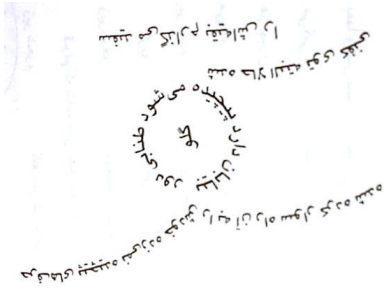
صورت تکثیر حصار دیده می‌شود و گم‌شدن خنده، به صورت ابهام لکه‌ای که همانند دهان است. درنتیجه، پس از یافتن معادل نقش کلامی در شیوهٔ تصویری، دیگر عناصر کلامی در تصویر مابه‌ازا پیدا می‌کنند و دامنهٔ تفسیری تصویر بسته می‌شود. در این نوع ادغام، کلام مسلط است و لنگر معنایی خود را بر تصویرِ شناور می‌اندازد.

فضای رابطه براساس این پیش‌فرض که ارتباطی میان تصویر و کلام وجود دارد، نقش مخاطب را فعال می‌کند؛ اما مخاطب به‌منظور گره‌زدن دو شیوه، اطلاعات بافت بیرونی را وارد نمی‌کند و صرفاً اطلاعات بافت زبانی و تصویری مد نظر قرار می‌گیرد که بر تلفیق دو شیوه در فضای ادغام و در نهایت بر فضای معنا تأثیر می‌گذارد. فضای ادغام ترکیبی از دو فضای ارائه و یک فضای ارتباط به دست می‌آید: خنده پشت حصار دلبستگی است. در نهایت در فضای معنا، خنده و گشایش به عنوان معادلی برای یکدیگر در نظر گرفته می‌شوند که پشت حصاری محبوس هستند.

۲-۲-۳. تعامل بیناشیوه

بیناشیوه‌گی به دو دستهٔ بازتکرار و شمایل‌گونگی تقسیم می‌شود که در اولی جوش‌خوردگی میان کلام و تصویر مشاهده نمی‌شود، اما در شمایل‌گونگی، کلام و تصویر در هم جوش می‌خورند. بازتکرار می‌تواند مبتنی بر شباهت و یا مجاورت باشد، بدین معنی که بخشی از کلام و یا کلیت کلام به دلیل شباهت به تصویر و یا مجاورت با تصویر تکرار شود.

شعر ۲. شاهرودی، ۱۳۸۸: ۲۵



شعر ۳. آزرم، ۱۳۸۱: ٥٦

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

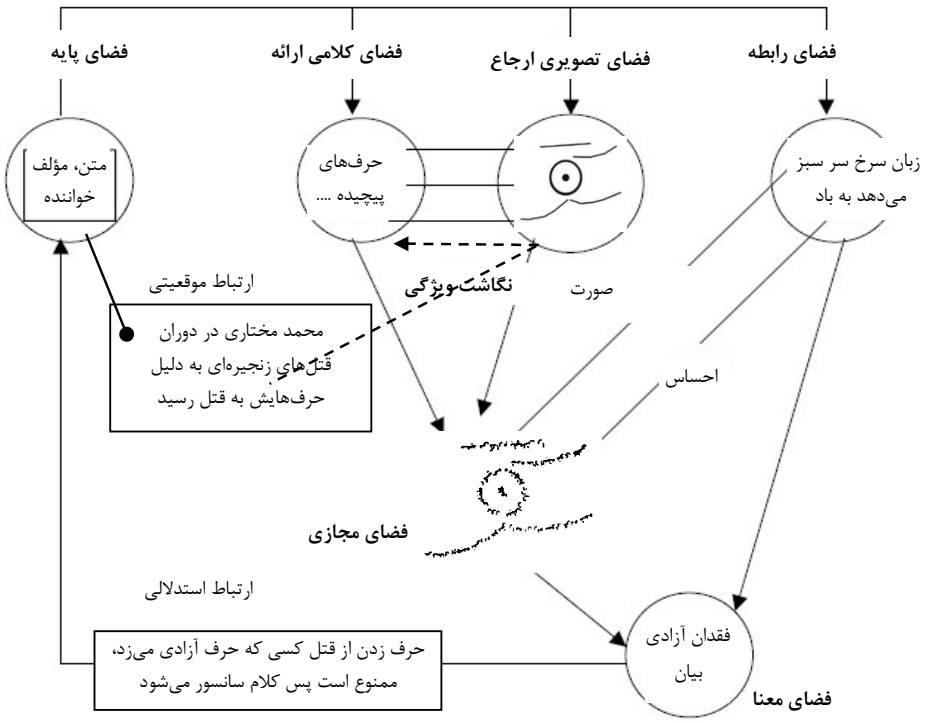
[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

در شعری از افشین شاهرودی از مجموعهٔ ***افشین‌های شاهرودی*** (۱۳۸۸)، تصویر ماه بازتکرار کلمهٔ ماه است و اطلاعات معنایی جدیدی به‌واسطهٔ تلفیق تصویر ماه و کلمهٔ ماه ساخته نمی‌شود. در ادامهٔ شعر، کلماتی چون خانه، چاه و باغچه نیز در نقاشی کودکانهٔ راوی در فضای ارائه قرار می‌گیرند و تصویر آن‌ها در فضای ارجاع حاضر می‌شود. در این نوع تعامل خلاف تعامل هم‌شیوه، فضای ارتباط برای شکل‌گیری فضای معنا، نقش فعال‌تری برعهده دارد و از دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب و تجربهٔ زیستهٔ او متأثر است؛ اما نکتهٔ مورد انتقاد در این نوع شعر، بازنمایی صرف فضای ارائه در فضای ارجاع است که حشو به نظر می‌رسد.

اما نوع دیگری از بیناشیوه‌گی را می‌توان شمایل‌گونگی نامید که پیش‌تر شعر کانکریت نامیده می‌شد و در آن، عناصر کلامی و یک گشتالت تصویری به علت شباهت، در هم جوش می‌خورند و از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. برای نمونه، در شعری از آزرم (۱۳۸۱)، کلام و گشتالت کلی تصویر درهم به صورت طنابی که دور گلو پیچیده شده است، تلفیق می‌شوند. «حرف‌های پیچیده نمی‌زده» در شیوهٔ کلامی و تصویر پیچیدن طناب دور گلو بر هم نگاشت می‌شوند. اطلاعات پیش‌زمینه‌ای مخاطب در فضای رابطه نیز بر حرف زدن و دار زده شدن با طناب تأثیر می‌گذارد و درنهایت در فضای ادغام، دار زده شدن به علت حرف‌زدن شکل می‌گیرد. همچنین حالت صاف قرار گرفتن در کفن بر سطر یکی مانده به آخر، «شده حالا البته توی کفنی» نگاشت می‌شود و جسدی از کلمات به تصویر کشیده می‌شود. در فضای رابطه مخاطب می‌داند که کشتن و کفن‌پوش شدن، عواقبی را به‌همراه دارد و صرفاً ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود. درنتیجه در سطر بعد، به سفید گذاشتن بقیهٔ ماجرا اشاره می‌شود که باز در فضای رابطه سفید گذاشتن، سانسور را تداعی می‌کند.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]



نمودار ۴: شمایل‌گونگی از نوع تصویری در شعر ۳

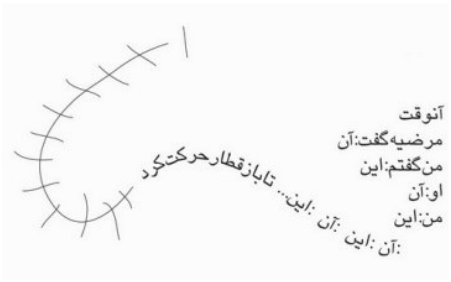
Diagram4. Image Iconocity in Poem no.3

برای نمونهٔ دیگر، می‌توان به شعر ٤ اشاره کرد که تعامل بیناشیوه‌گی به صورت تصویری/آوایی هم‌زمان در شکل‌گیری شعر دخیل هستند. شیوهٔ کلامی از عناصر مختلفی چون شخصیت، زمان و شیء ساخته شده و مکان آن نیز همان صفحهٔ کاغذ است. گفت‌وگوی مرضیه و من، ضمیر این و آن است که تکرار آن‌ها باعث شمایل‌گونگی آوایی صدای حرکت قطار است و در ادامه، این شمایل‌گونگی وجه دیداری پیدا می‌کند، به‌طوری که خطوط ریل قطار و کلمهٔ قطار، هر دو جهان معنایی قطار را شکل می‌دهند. درنتیجه، می‌توان گفت که شیوهٔ کلامی از سه عنصر شکل گرفته و شیوهٔ دیداری صرفاً عنصر مکان و شیء را نشان می‌دهد. از آنجایی که ریل باید روی مکانی قرار داشته باشد و از آنجایی که شیوهٔ دیداری

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

مستلزم فضای کاغذ است، ویژگی‌های فضای دیداری به فضای کلامی داده می‌شود و فضای کلامی نیز تصویری می‌شود. همانند حالت حرکت قطار و ریل کلمه‌ها کنار هم چیده می‌شوند و ضمایر این و آن صدای حرکت قطار را تداعی می‌کنند. در این شعر، حرکت قطار بر روی ریل با کلمات بازسازی شده و از آنجایی که هدف از پردازش این نوع شعرها، ایجاد شناخت است و نه ادراک، باید فراتر از ادراک مادیت کلمات رفت و به شناخت مفهومی تجسم‌یافته رسید. جایگزینی من و مرضیه و تبدیل آن‌ها به این و آن، یک روایت را به قطار تبدیل می‌کند و براساس دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب در فضای رابطه، مکالمه رد و بدل کردن چیزی است. براساس رابطهٔ موقعیتی قطار مسافران را از جایی به جایی می‌برد و به عبارتی می‌شود گفت از عدم ارتباط به سمت ارتباط و تفاهم، پس در فضای ادغام دو فضای ارائه و ارجاع و نیز فضای رابطه و ارتباط موقعیتی این مفهوم را شکل می‌دهند و قطار همان مکالمه است. براساس رابطهٔ استدلالی آدم‌ها به وسیلهٔ مکالمه با یکدیگر می‌توانند به نتیجه برسند، پس در فضای معنا این مفهوم ساخته می‌شود که مکالمه لازمهٔ هر حرکتی برای رسیدن به مقصد است. البته فضای معنا خود می‌تواند به شکل‌گیری فضای نشانه‌ای دیگری منجر شود و نشانگی را شکل دهد.



شعر ٤: شاهرودی، ۱۳۸۸: ٤١

۳-۲-۳. تعامل درهم‌شیوه

در این نوع رابطه، تصویر و کلام به صورتی با یکدیگر ترکیب می‌شوند که در خارج از بافت نمی‌توانند به صورت منسجم یا خودبسنده وجود داشته باشند. تولید آن‌ها همزمان است، ولی درک آن‌ها الزماً همزمان نیست. در رابطهٔ درهم‌شیوه‌گی که به چهار دستهٔ هم‌پوشی، تکمیلی، شمول موقعیتی و ناشمایل‌گونگی تقسیم می‌شود، تصویر و کلام هر دو به عنوان دال در نظر گرفته می‌شوند. این نوع تعامل از یافته‌های این پژوهش است که پژوهش‌های دیگر با هیچ نام

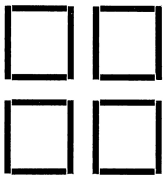
[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

دیگری به آن اشاره نکرده‌اند، گرچه این نوع نگاه و تقسیم‌بندی شعر دیداری براساس مشخصه‌های ممیز خود در کل تازگی دارد.

این تعامل از نظر میزان مجاورت، نه مانند هم‌شیوه‌گی چنان دورند که ترکیبی رخ ندهد و نه مانند بیناشیوه‌گی چنان در هم جوش می‌خورند که قابل تفکیک نباشند. پردازش این نوع تعامل میان تصویر و کلام به صورت ترکیبی رخ می‌دهد، هم پایین به بالا و هم بالا به پایین است؛ درنتیجه احساسات در این نوع رابطه، بیش از دو نوع دیگر تقویت می‌شود و مخاطب بیشتر با متن احساس همدلی می‌کند. به عبارتی، در این نوع ارتباط میان کلام و تصویر، هم از پردازش متن‌محور و هم از پردازش بافت‌محور استفاده می‌شود، درنتیجه پردازش اطلاعات نو (پایین به بالا) و دانش پیش‌زمینه‌ای (بالا به پایین) هم‌زمان رخ می‌دهد.

برای نمونه در این مجال تنها به یکی از انواع تعامل درهم‌شیوه می‌توان اشاره کرد که یکی از بهترین نمونه‌های تلفیق تکمیلی است، از کتاب ***احق وحق*** (۱۳۵۵)، اثر ژازه طباطبایی. در این نمونه، شیوهٔ تصویری از شیوهٔ کلامی جدایی‌پذیر است و این جدایی در صفحه‌بندی شعر نیز دیده می‌شود، به‌گونه‌ای که تصویر در گوشهٔ راست و کلام در گوشهٔ چپ مشاهده می‌شود. کلام دربارهٔ تصویر است و تصویر دربارهٔ کلام و هر دو روی‌هم‌رفته، متن جدیدی را شکل می‌دهند که نه تصویر به تنهایی و نه کلام به تنهایی قادر به گفتن آن است یا به عبارتی، هیچ‌کدام از دو شیوه دارای خودبسندگی نیستند. دو شیوه در دو فضای ارائهٔ متفاوت به صورت هم‌زمان تولید و درک می‌شوند و سپس با تأثیر از فضای ارائه با یکدیگر ترکیب می‌شوند. در بخش کلامی، از حضور چهار چهارگوش سخن گفته می‌شود و در نهایت گفته می‌شود که «ما جمع زدیم شد/ یک چهارگوش و نصفی».



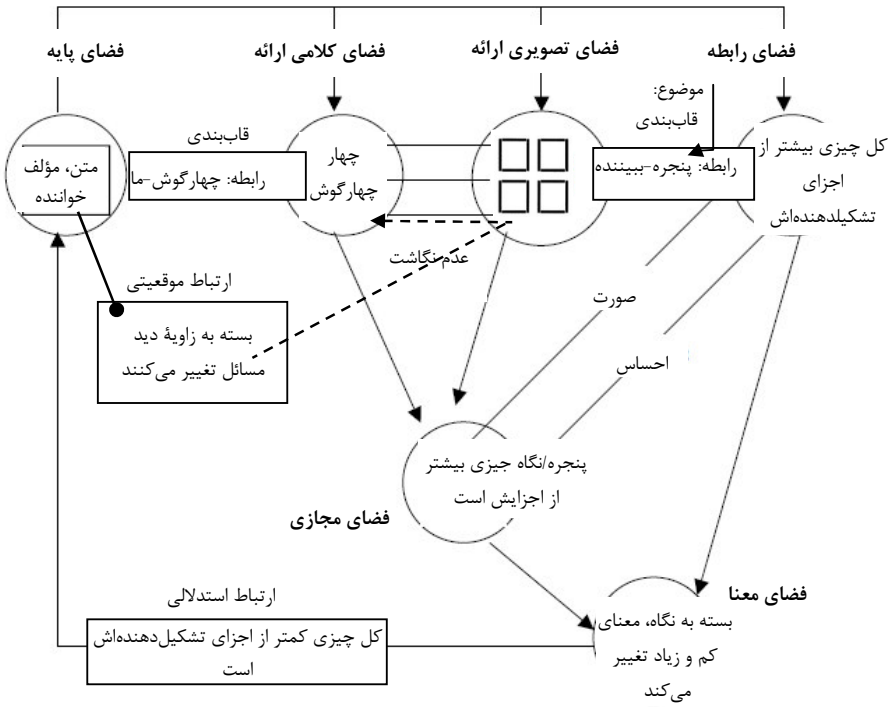
● چهار چهارگوش کنار
چهار چهارگوش
جمعن بودند
چهار چهارگوش
کنار چهار چهارگوش
وما جمع زدیم شد
یك چهارگوش و نصفی

شعر ۵: طباطبایی، ۱۳۵۵ : ۲۹

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

در پردازش از پایین به بالا، تصویر به صورت چهار مربع در تطابق با متن کلامی است و پس از پایان متن، مخاطب در تلاش برای یافتن چگونگی رسیدن به یک مربع و نصفی است. در پردازش از بالا به پایین، تصویر، پنجره‌ای در بالای صفحه است.



نمودار ۵: درهم‌شیوه‌گی از نوع تکمیلی در شعر ۵

Diagram5. Mixed-modality of Mode-complementation in Poem no. 5

متنی که در پایین صفحه قرار دارد، فردیت راوی را شمایلی می‌کند، یعنی نوشته همچون راوی تشخص می‌یابد و از فضای درون خانه از پنجره به بیرون نگاه می‌کند. آنچه تصویر می‌گوید، پنجره بودن است و تبدیل متن کلامی به تصویری که انگار خود راوی است. در فضای رابطه، در دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب این فرض وجود دارد که همیشه کل چیزی بیشتر از اجزای تشکیل‌دهنده‌اش است. در ارتباط موقعیتی مخاطب می‌داند که مسائل نسبی بسته به زاویهٔ دید تغییر می‌کنند. براساس

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

رابطهٔ استدلالی، کل چیزی از اجزایش کمتر دارد؛ زیرا در تصـویر چهـار مربـع در کنـار چهـار مربـع دیگر در نهایت از دید راوی یک مربع و نصفی دیده می‌شوند و این یک مربـع و نصـفی بـه دلیـل نـوع نگاه راوی است که مربع‌های موجود را چگونه تقسیم‌بندی کرده است.

در فضای ادغام، نگاه/پنجره چیزی بیشتر از اجزای تشکیل‌دهندهٔ خود دارند و در فضای معنا تمام فضاها و ارتباط‌های قبلی بر هم تأثیر می‌گذارند و این معنا حاصل می‌شود که بسته به نگاه، معنای کم و زیاد نیز تغییر می‌کند. البته پرکردن فضاها با تعابیر مختلف صرفاً به منظور نشان دادن روند معناسازی است و نه بیان معنای نهایی، زیرا بسته به دانش پیش‌زمینه‌ای هر مخاطبی، فضای ادغام و فضای معنا نتایج متفاوتی را شکل می‌دهند.

۴. نتیجه‌گیری

در این مقاله، نخست این پرسش مطرح می‌شود که انواع چیدمان‌های ممکن میان دو شیوهٔ تصویر و کلام در شعر دیداری کدام‌ها هستند. براساس هشت مشخصهٔ ممیز (جدایی‌پذیری، خودبسندگی، تولید هم‌زمان، دریافت هم‌زمان، فرایند، دلالت، میزان مجاورت و پردازش) سه نوع تعامل اصلی هم‌شیوه‌گی، درهم‌شیوه‌گی و بیناشیوه‌گی میان تصویر و نوشتار قابل تشخیص است.

پرسش دیگری که در این پژوهش مطرح است، چگونگی تعامل تصویر و کلام به عنوان دو شیوهٔ متفاوت به‌منظور ساخت شعری منسجم است. براساس الگوی پیشنهادی این مقاله که با اندکی تغییر همان الگوی آرهاوس است، شش فضای نشانه‌ای پایه، فضای ارجاع، فضای ارائه، فضای رابطه، فضای مجازی و فضای معنا در ساخت معنا دخیل هستند. هر یک از فضاها، بخشی از اطلاعات را فعال می‌کنند و درنهایت تفسیر شعر صرفاً حاصل مجموع تمام فضاها نیست، بلکه چیزی بیش از مجموع فضاهاست. در برخی از انواع تعامل میان تصویر و کلام، به‌جای فضای ارجاع، فضای ارائهٔ دیگری با فضای ارائهٔ کلامی تلفیق می‌شود و ساخت معنا ماحصل دو فضای ارائه در نظر گرفته می‌شود. البته در هر الگو، پس از فضای معنا، امکان ایجاد فضای ارجاع و ارائهٔ دیگری وجود دارد که به پویایی معنا یا نشانگی منجر می‌شود. طبق این الگو، معنای حاصل‌شده به غیر از قلمروهای ذهنی- که حاصل تجربهٔ انسان هستند- با توجه به قلمروهای هنری و فرهنگی ساخته می‌شود. بدین صورت که فضای رابطه‌ای که حاصل مواجههٔ انسان با جهان است، شامل پیش‌انگاشت‌ها و طرح‌واره‌هایی است که درک تجسم‌یافته را شکل

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

می‌دهد و بر تفسیر چیدمانی شیوه‌ها تأثیر می‌گذارد.

۵. پی‌نوشت‌ها

1. Line Brandt
2. per Aage Brandt
3. blending theory
4. Fauconnier and Turner
5. emergent structure
6. Barthes
7. anchor
8. relay
9. Lund
10. combination
11. integration
12. transformation
13. Clüver
14. Joy, Sherry & Deschenes
15. simplex network
16. mirror network
17. double scope networks
18. one scope networks
19. Stöckl
20. Botkent
21. bpNichol
22. generic Space
23. blending Space
24. input Space
25. output Space
26. Raymond Gibbs
27. Herbert L. Colston
28. Paul Thagard
29. Stewart C. Terrence
30. Austin
31. expressive act
32. pheno world
33. topic space
34. presentation space

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

۶. منابع

- آزرم، محمد (۱۳۸۱). ***اسمش همین است: محمد آزرم***. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری سناء دل.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران: علم.
- ---------- (۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری». در: *نشانه‌شناسی نظریه و عمل*. تهران: نشر علم. صص ۱۶۷-۲۰۶.
- ---------- (۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی». ***نشانه‌شناسی نظریه و عمل***. تهران: نشر علم. صص۲۸۳-۳۳۰.
- شاهرودی، افشین (۱۳۸۸). ***افشین‌های شاهرودی: شعرهای دیداری***. شیراز: نشر داستان‌سرا.
- صادقی، لیلا (۱۳۹٤). ***تعامل شیوه‌های کلامی و تصویری در گفتمان شعر دیداری فارسی معاصر با رویکرد شعرشناسی شناختی***. رسالهٔ دکتری. گروه زبان‌شناسی. دانشگاه تهران.
- گلباز، صبا (۱۳۹۲). ***بررسی نشانه‌شناختی نوشتار در شعر تصویری فارسی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. گروه زبان‌شناسی. دانشگاه علامه‌طباطبایی.
- طباطبایی، ژازه (۱۳۵۵). ***اجق وجق***. تهران: مؤلف.
- هاتفی، محمد (۱۳۸۸). ***بررسی و تحلیل نشانه‌معناشناختی رابطهٔ متن و تصویر در متون ادبی***. رسالهٔ دکتری. گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس.
- هومان‌فر، فرزین (۱۳۹۱). ***به وقت محلی همیشه دلتنگم***. کرمان: بوتیمار.

References

- Anastopoulou, C. et al. (2001). "Multimedia and multimodal systems: commonalities and differences". *Proceedings of the 5th Human Centred Technology Postgraduate Workshop*, University of Sussex, 26-27 September 2001. Availabale on: *http://www.syros.aegean.gr/users/manast/Pubs/Pub_conf/C03/C03.pdf.*
- Azarm, M. (2002). *Its Name is the Same: Mohammad Azarm*. Tehran: Sana

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

Cultural Institueion [In Persian].

- Barthes, R. (1977). .*Image, Music, Text*. London: Hammersmith.
- Borkent, M. (2009). *Cognitivion and Concrete Poetry of B.P.Nichol: Towards a Cohesive Methodolog* . MA thesis at The University of British Columbia.
- ---------- (2010-a).“The materiality of cognition: concrete poetry and the embodied mind”. *WRECK*. Vol. 3. No.1. Pp. 6-12.
- ---------- (2010-b).“Illusions of simplicity: A cognitive approach to visual poetry”. *English Text Construction* 3.2: 145-64. Reprinted in *Textual Choices in Discourse: A view from cognitive linguistics.* Eds.Barbara Dancygier, José Sanders, and Lieven Vandelanotte. New York: John Benjamins, 2012. Pp.5-24.
- Brandt, L. (2012). *The Communicative Mind: A Linguistic Exploration of Conceptual Integration and Meaning Construction*. Cambridge Scholars Publishing
- Brandt, Per Aage and L. Brandt (2005). “Cognitive poetics and imagery”. *European Journal of English Studies.* Vol. 9. No. 2. Pp. 117-130
- ---------- (2004). “Spaces, domains, and meaning: essays". *Cognitive Semiotics, European Semiotics Series*. Peter Lang. Vol.4.
- Clüver, C. (2007). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Vol. 1. eds. Jens Arvidsonet al. Lund: Publisher: Intermedia Studies Press.
- Culson,
- Dillon, George L. (1999). *Art and the Semiotics of Images: Three Questions about Visual Meaning*. The US: University of Washington.
- Doosti, F. (2010). *Image/Text Semiotics*. Germany: LAP Lambert Academic Publishing.
- Fauconnier, G. and M. Turner (1999). “Life on mars: language and the instruments of invention". *The Workings of Language: From Prescriptions to Perspectives*. ed S. Rebecca and Mars. Wheeler. United State of America: Praeger Publisher. Pp:181-

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

200.

- ---------- (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces*. New York: Cambridge University Press. [Originally published(1985) Cambridge: MIT Press.]
- ---------- (2007). "Mental Spaces". *Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. eds. Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens. New York: Oxford UP. Pp. 351-376.
- Gibbs, R. W. Jr. and H. L. Colston (1995)."The cognitive psychological reality of image schemas and their Transformations". *Cognitive Linguistics* 6.No.4. Pp. 347-378.
- Golbaz, S. (2013). *The Semiotic Study of Writing in Persian Visual Poetry*. MA thesis at University of Allameh Tabatabaee (Linguistics Department) [In Persian].
- Hatefi, M. (2009). *The Semiotic Study and Analysis of the Relation Between Text and Picture in Literary Texts*. Ph.D. Dissertation in Persian Language and Literature department: Tarbiat Modaress University [In Persian].
- Hoomanfar, F. (2012). *I Always Feel Blue At Local Time*. Kerman: Bootimar [In Persian].
- Joy, A.; J. Sherry and J. Deschenes (2009). "Conceptual blending in advertising". *Journal of Buisiness Research.* No.62. Pp. 39-49.
- Kress, G. and Theo van Leeuwen (1996, 2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design.* London: Routledge.
- Lund, H. (2002). "Medier i samspel". ed. Hans Lund. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund. Pp. 7–23.
- Rostami, A. et al. (2012). "The study of metaphoric advertisements in some Iranian family journals based on conceptual blending" *International Journal of Linguistics*.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]

Vol.4. No. 3.

- Sadeghi, L. (2016). *The Interaction of Visual and Verbal Modes in the Contemporary Visual Persian Poetry Discourse through a Cognitive Poetics Approach*. Ph.D. thesis at University of Tehran (Linguistics Department) [In Persian].
- Shahroodi, A. (2009). The *Afshins' Shahroodi*: *Visual Poetry*, Shiraz: Dastansara [In Persian].
- Sojoodi, F. (2009). "Semiotics of time and passge of time: a comparative research on verbal and visual texts" in: *Semiotics: Theory and Practice*. Tehran: Elm, Pp. 167-206 [In Persian].
- ---------- (2009). "Semiotics of writing: a look at medium, literature and calligraphy" in: *Semiotics: Theory and Practice*. Tehran: Elm. Pp. 283-330 [In Persian].
- ---------- (2009). *Applied Semiotics*. Tehran: Elm [In Persian].
- Stöckl, H. (2004). "In between modes: Language and image in printed media". eds.Eija Ventola. *Cassily Charles and Martin Kaltenbacher* . Perspectives on Multimodality, Philadelphia / The Netherlands: John Benjamins B.V.
- Tabatabayee, J. (1976). *The Gaudy*. Tehran: The Author [In Persian].
- Thagard, P. and Terrence C. Stewart (2011)."The AHA! experience: creativity through emergent binding in neural Networks". *Cognitive Science*. vol. 35. Issue 1. January/February. Pp. 1–33.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1396.8.3.4.6]